



Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.)
Catherine Fraixe, Estelle Thibault, Bertrand Tillier et Pierre Vaisse (éd.)

L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre Anthologie de textes sources

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, 1867

DOI : 10.4000/books.inha.5563

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, PUR

Lieu d'édition : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, PUR

Année d'édition : 2014

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Sources

ISBN électronique : 9782917902868



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, 1867 In : *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre : Anthologie de textes sources* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2014 (généré le 11 janvier 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/5563>>. ISBN : 9782917902868. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.5563>.

Ce document a été généré automatiquement le 11 janvier 2021.

Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, 1867

Introduction par Neil McWilliam

Nostalgiques du XVIII^e siècle, les frères Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de Goncourt déplorent la montée d'une culture démocratique et commerciale, issue de la révolution de 1789 et précipitée par la chute de la monarchie et d'une classe éclairée de mécènes nobles. Pour ces deux contempteurs de la société moderne et de sa culture marchande, l'art ne peut survivre que s'il se prémunie des pressions de la société industrielle et s'éloigne de la foule en assumant son autonomie devant les pressions utilitaires de la vie quotidienne. Ainsi, dans une plaquette, *La Révolution dans les mœurs*, publiée en 1854, ils affirment : « L'industrie tuera l'art. L'industrie et l'art sont deux ennemis que rien ne réconciliera, quoi qu'on fasse, quoi qu'on dise. L'industrie et l'art partent de points différents. Ils aboutissent à des buts divers. L'industrie part de l'utile. Elle va au profitable pour le plus grand nombre. Elle est le pain du peuple. L'art part de l'inutile. Il va à l'agréable pour quelques-uns. Il est la parure égoïste des aristocraties. » Ce mépris d'un monde tourné vers les besoins matériels de la majorité va de pair avec une méfiance envers les réformateurs libéraux et socialistes. Au moment des élections en 1863, ils notent dans leur *Journal* : « Poursuivi par ce mot sur les murs : "Candidat libéral", c'est-à-dire : "Moi, je suis bon ; moi, j'aime le peuple..." . Quel intérêt un homme a-t-il à être meilleur que moi ? C'est avec cette pensée que je sors de toute discussion politique contre un libéral, un républicain et tout genre de philanthrope et d'utopiste » (28 mai 1863).

La description satirique d'un tableau « humanitaire », œuvre d'un des héros du roman *Manette Salomon* publié par les Goncourt en 1867, témoigne du profond dédain ressenti par les deux frères envers la culture et la politique contemporaines. Anatole, jeune artiste superficiel et capricieux, brosse un tableau fantaisiste qui n'est pas sans rappeler les images du Christ révolutionnaire qui ont circulé dans les milieux buchéziens et ont connu leur heure de gloire vers 1848. Les emblèmes saugrenues qui parsèment la toile font peut-être allusion au concours pour une figure allégorique de la République, organisée par le gouvernement provisoire après la révolution de février. Avec leurs allusions au *Rêve de bonheur*, toile fouriériste de Dominique Papety, aux rêves de paix universelle de l'abbé de Saint-Pierre (1658-1743) et aux prétentions humanitaires du

romancier Eugène Sue (but des critiques de Karl Marx dans *La Sainte Famille*), les Goncourt se moquent de l'art social et de ses sources d'inspiration idéologique. Dans ce sens, le tableau d'Anatole fait écho de la « figure allégorique de l'Harmonie » imaginée par le peintre Dubourdieu dans la nouvelle d'Honoré de Balzac, *Les Comédiens sans le savoir* (1845).

Edmond et Jules de GONCOURT, *Manette Salomon*,
Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867.

Extraits vol. 1, p. 133-140.

- 1 Au bout de quatre ou cinq jours, la toile était couverte, et le sujet du tableau d'Anatole apparaissait clairement.
- 2 Ce tableau, où l'élève de Langibout avait mis toute son inspiration, n'était pas précisément de la peinture: il était avant tout une pensée. Il sortait bien plus des entrailles de l'artiste que de sa main. Ce n'était pas le peintre qui avait voulu s'y affirmer, mais l'homme ; et le dessin y cédait visiblement le pas à l'utopie. Ce tableau était en un mot la lanterne magique des opinions d'Anatole, la traduction figurative et colorée de ses tendances, de ses aspirations, de ses illusions ; le portrait allégorique et la transfiguration de toutes les généreuses bêtises de son cœur. Cette sorte de *veulerie* tendre, qui faisait sa bienveillance universelle, le vague embrassement dont il serrait toute l'humanité dans ses bras, sa mollesse de cervelle à ce qu'il lisait, le socialisme brouillé qu'il avait puisé çà et là dans un Fourier décomplété et dans des lambeaux de papiers déclamatoires, de confuses idées de fraternité mêlées à des effusions d'après boire, des apitoiements de seconde main sur les peuples, les opprimés, les déshérités, un certain catholicisme libéral et révolutionnaire, le « Rêve de bonheur » de Papety entrevu à travers le Phalanstère, voilà ce qui avait fait le tableau d'Anatole, le tableau qui devait s'appeler au Salon prochain de ce grand titre : le *Christ humanitaire*. Étrange toile qui avait les horizons consolants et nuageux des principes d'Anatole ! Imaginez une Salente du progrès, une Thélème de la solidarité dans une Icarie de feux de Bengale. La composition semblait commencer par l'abbé de Saint-Pierre et finir par Eugène Sue. Tout en haut du tableau, les trois vertus théologiques, la Foi, l'Espérance, la Charité, devenaient dans le ciel, où l'écharpe d'Iris se plissait en façon de drapeau tricolore, les trois vertus républicaines : la Liberté, l'Egalité, la Fraternité. De leurs robes elles touchaient une sorte de temple posé sur les nuages et portant au fronton le mot : *Harmonia*, qui abritait des poètes et des écoles mutuelles, la Pensée et l'Education. Au-dessous de ce nuage, qui planait à la façon du nuage de la Dispute du Saint-Sacrement, on apercevait à gauche un forgeron avec les instruments de la forge passés à sa ceinture de cuir, et dans le fond la Maturité, l'Abondance, la Moisson : de ce côté, un soleil se levant derrière une ruche éclairait la silhouette d'une charrue. A droite, une sœur de Bon-Secours était en prières, et derrière elle se voyaient des hospices, des crèches, des enfants, des vieillards. Au bas, sur le premier plan, des hommes arrachaient d'une colonne des mandements d'évêque, un frère ignorantin montrait son dos fuyant ; un cardinal se sauvait, tout courbé, avec une cassette sous le bras ; et d'un tombeau qui portait sur son marbre les armes papales, un grand Christ se dressait, dont la main droite était transpercée d'un triangle de feu où se lisait en lettres d'or : *Pax!*

- 3 Ce Christ était naturellement la lumière et la grande figure du tableau. Anatole l'avait fait beau de toute la beauté qu'il imaginait. Il l'avait flatté de toutes ses forces. Il avait essayé d'y incarner son type de Dieu dans une espèce de figure de bel ouvrier et de jeune premier du Golgotha. Il y avait encore mêlé un peu de souvenirs de lithographies d'après Raphaël, et un reste de mémoire d'une lorette qu'il avait aimée ; et battant le tout, il avait créé un fils de Dieu ayant comme un air de cabot idéal : son Christ ressemblait à la fois à un Arthur du paradis et à un Mélingue du ciel.
- 4 La toile couverte, Anatole flâna quelques jours : il « tenait » son tableau. Puis il arrêta un modèle. Le modèle vint : Anatole travailla mal ; la séance terminée, il ne lui dit pas de revenir.
- 5 Anatole n'avait jamais été pris par l'étude d'après nature. Il ne connaissait pas ce ravissement d'attention par la vie qui pose là devant le regard, l'effort presque enivrant de la serrer de près, la lutte acharnée, passionnée, de la main de l'artiste contre la réalité visible. Il n'était pas capable de cette application qui plie le dos, tend les yeux, arme toutes les contentions de l'homme, concentre toutes ses volontés de voir sur le mouvement et le caractère d'une forme, d'une ligne, d'un contour.
- 6 Il ne ressentait point ces satisfactions qui renversent un peu le dessinateur en arrière, et lui font contempler un instant, dans un mouvement de recul, ce qu'il croit avoir senti, rendu, conquis, de son modèle.
- 7 D'ailleurs, il n'éprouvait pas le besoin d'interroger, de vérifier la nature : il avait ce déplorable aplomb de la main qui sait de routine la superficie de l'anatomie humaine, la silhouette ordinaire des choses. Et depuis longtemps il avait pris l'habitude de ne plus travailler que de *chic*, de peindre au jugé avec l'acquis des souvenirs d'école, une habitude de certaines couleurs, un flux courant de figures, la tradition de vieux croquis. Malheureusement il était adroit, doué de cette élégance banale qui empêche le progrès, la transformation, et noue l'homme à un semblant de talent, à un à peu près de style canaille. Anatole, pas plus qu'un autre, ne devait guérir de cette triste facilité, de cette menteuse et décevante vocation qui met au bout des doigts d'un artiste la production d'une mécanique.
- 8 Il remplaçait le modèle par une maquette en terre sur laquelle il ajustait, pour les plis, son mouchoir mouillé, et, se trouvant plus à l'aise d'après cela, il se mettait à économiser les extrémités de ses personnages : il se rappelait le magnifique exemple d'un de ses camarades qui, dans un tableau de la Pentecôte, avait eu le génie de ne faire qu'une paire de mains pour les douze apôtres.
- 9 Pourtant sa première fougue était un peu passée, et il commençait à trouver que la tentative était pénible, de vouloir faire tenir le monde de l'avenir et la religion du vingtième siècle dans une toile de 100. Il commença un petit panneau, revint de temps en temps à sa grande toile, y fit toutes sortes de changements au gré de son caprice du moment. Puis il la laissa des jours, des semaines, n'y touchant plus que de loin en loin, et s'en dégoûtant un peu plus à mesure qu'il y travaillait.
- 10 L'idée de son « Christ humanitaire » pâlisait d'ailleurs depuis quelque temps dans son imagination et faisait place au souvenir, à l'image présente de Debureau qu'il allait voir presque tous les soirs aux Funambules. Il était poursuivi par la figure du Pierrot. Il revoyait sa spirituelle tête, ses grimaces blanches sous le serre-tête noir, son costume de clair de lune, ses bras flottants dans ses manches ; et il songeait qu'il y avait là une mine charmante de dessins. Déjà il avait exécuté sous le titre des « Cinq sens », une

série de cinq Pierrots à l'aquarelle, dont la chromolithographie s'était assez bien vendue chez un marchand d'imagerie de la rue Saint-Jacques. Le succès l'avait poussé dans cette veine. Il pensait à de nouvelles suites de dessins, à de petits tableaux ; et tout au fond de lui il caressait l'idée de se tailler une spécialité, de s'y faire un nom, d'être un jour le Maître aux Pierrots. Et chez lui ce n'était pas seulement le peintre, c'était l'homme aussi qui se sentait entraîné par une pente de sympathie vers le personnage légendaire incarné dans la peau de Debureau : entre Pierrot et lui, il reconnaissait des liens, une parenté, une communauté, une ressemblance de famille. Il l'aimait pour ses tours de force, pour son agilité, pour la façon dont il donnait un soufflet avec son pied. Il l'aimait pour ses vices d'enfant, ses gourmandises de brioches et de femmes, les traverses de sa vie, ses aventures, sa philosophie dans le malheur et ses farces dans les larmes. Il l'aimait comme quelqu'un qui lui ressemblait, un peu comme un frère, et beaucoup comme son portrait.

- 11 Aussi il lâcha bientôt tout à fait son Christ pour ce nouvel ami, le Pierrot qu'il tourna et retourna dans toutes sortes de scènes et de situations comiques fort drôlement imaginées. Et il avait presque oublié son tableau sérieux, lorsqu'un architecte de ses amis vint lui demander, de la part d'un curé, un Christ pour une chapelle de couvent « dans les prix doux ». Anatole reprit aussitôt sa grande toile, enleva tous les accessoires humanitaires, troua la tunique de son Christ pour lui mettre un cœur rayonnant : quoi qu'il fit, le curé ne trouva jamais son Bon Pasteur assez évangélique pour le prix qu'il voulait y mettre. Quand le malheureux tableau lui revint : — Seigneur, — fit Anatole en allant à la toile, — on dit que Judas vous a vendu : ce n'est pas comme moi. Et maintenant, excusez la lessive !
- 12 Disant cela, il effaça et barbouilla toute la toile furieusement, jusqu'à ce qu'il eût fait sortir du corps divin un grand Pierrot, l'échine pliée, l'œil émerillonné.
- 13 Quelques jours après, dans les caves du bazar Bonne-Nouvelle, le public faisait foule à la porte d'un nouveau spectacle de pantomime devant ce Pierrot signé : A.B.,—et qui avait un Christ comme dessous !

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Peinture, Satire

Thèmes : Peinture, Satire